



文汇译丛·人物志

Easy Riders, Raging Bulls

逍遥骑士, 愤怒公牛

——新好莱坞的内幕

[美] 彼得·比斯金 著 严敏 钱晓玲等译

How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll
Generation Saved Hollywood



文匯出版社



文汇译丛·人物志

Easy Riders, Raging Bulls

逍遥骑士， 愤怒公牛

——新好莱坞的内幕

[美] 彼得·比斯金 著 严敏 钱晓玲 卞锦霞 叶汀 译

How the Sex-Drugs-and-Rock 'n' Roll
Generation Saved Hollywood



文匯出版社

图书在版编目(CIP)数据

逍遥骑士,愤怒公牛:新好莱坞的内幕/[美]比斯金著;严敏等译.——上海:文汇出版社,2008.5
ISBN 978-7-80741-178-9

I. 道... II. ①比... ②严... III. 电影史—美国
IV. J909.712

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 201042 号

图字:09-2006-216 号

EASY RIDERS, RAGING BULLS by Peter Biskind
Copyright © 1998 by Peter Biskind
Chinese (Simplified Characters) Trade Paperback copyright © 2008
by Wenhui Press
Published by arrangement with International Creative Management, Inc.
ALL RIGHTS RESERVED

文汇译丛·人物志

逍遥骑士,愤怒公牛——新好莱坞的内幕

编者/(美)彼得·比斯金 译者/严敏 钱晓玲 等

责任编辑/刘刚 特约编辑/黄德海 封面装帧/周夏萍

出版发行/文汇出版社(上海市威海路 755 号 邮编 200041)

经销/全国新华书店

印刷/装订/江苏启东市人民印刷有限公司

版次/2008 年 5 月第 1 版 印次/2008 年 5 月第 1 次印刷

开本/640×960 毫米 1/16 字数/420 千

印张/37.125 印数/1—4 300

ISBN 978-7-80741-178-9 定价:68.00 元

“新好莱坞”究竟是什么(代序)

好莱坞(Hollywood),作为美国电影的代名词、美国文化的符号,19世纪中叶原是一片不毛之地。到1911年正式建立制片厂,后经制片巨子威廉·福克斯、阿道夫·祖克、路易·迈耶等进一步开发,方成了电影城。三四十年代是好莱坞的黄金时代,佳片迭出,名声大扬,俨然是世界最大的电影帝国。然而,到了50年代和60年代,好莱坞电影业经历了有史以来最大的危机。由于电视的竞争和“八大公司”的财政困难,影片产量和观众人数以及电影院数量急剧减少,而且创意枯竭,艺术质量也明显下降。

此时,欧洲影坛掀起了法国“新浪潮”、英国“自由电影”和德国“新德国电影”,且意大利“新现实主义”也更趋多样化,等等。受这些新流派的影响,早在60年代初,就成立了以乔纳斯·梅卡斯为首的与好莱坞抗衡的“新美国电影集团”,主张抛弃“经典原则”,鼓励艺术家摆脱好莱坞商业性制片制度而自筹资金拍摄“像鲜红血液那样活生生的影片”。在其带动之下,60年代末,一群年轻导演,既不反对在大片厂内制作,又对老好莱坞的陈习旧规做了适度的革新,拍出了一批不同于传统好莱坞电影的影片,加上拍摄基地仍在好莱坞,于是出现了“新好莱坞”(New Hollywood)这一概念。其作为现代美国一个重要的学派,跨时10年,一直到70年代末。其第一波浪潮由一群20世纪30年代后期出生的白人导演掀起。他

们中间有亚瑟·潘、沃伦·比蒂、丹尼斯·霍珀、伯特·施奈德、鲍勃·拉菲尔森、彼得·波格丹诺维奇、麦克·尼科尔斯、弗朗西斯·科波拉、哈尔·艾什比、威廉·弗里德金和罗伯特·奥特曼等。第二波浪潮则由“婴儿潮”早期出生的电影院校一代，亦即所谓的“电影小鬼”。这一群体的导演包括马丁·斯科西斯、斯蒂文·斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯、布赖恩·德·帕尔玛、约翰·米留斯、保罗·施拉德和泰伦斯·马立克等。

这两大群导演为了给银幕注入新鲜感和真实感，起用了当时名不见经传的新生代演员。其中，男演员有杰克·尼科尔森、罗伯特·德尼罗、达斯汀·霍夫曼、艾尔·帕西诺、吉恩·哈克曼等；女演员则有简·方达、费伊·唐娜薇、艾伦·伯斯汀、芭芭拉·斯特赖桑、黛安·基顿等他（她）们大都在著名的“演员讲习所”里受过“方法派”演技的训练。另外，“新好莱坞”还网罗了一批志同道合的编剧、制片人、摄影师和剪辑师等。而作为他们的喉舌的则是著名影评人、《纽约客》专栏作家宝琳·凯尔，她先发制人，一锤定音的佳评，常常让该学派的影片未映先轰动或起死回生。

从60年代起，美国社会经历着种种动荡和不安，越南战争，黑人领袖和总统先后遇刺，青年学生运动，罢工一浪高过一浪，女权运动高涨，“性解放”和吸毒肆虐，等等，都动摇了美国神话和传统价值观。“新好莱坞”一代对社会的剧变、政治的腐败、道德的沦丧和信仰的失落烦躁不已，对传统的文化、特别是“经典好莱坞”持着一种矛盾的心态。富于冒险精神的他们将电影作为媒介，对社会提出尖锐的批评和强烈的抗议，瞄准了过去好莱坞很少呈现的美国社会阴暗面和美国人畸形一面。在立场观点上既有“左翼”又有“右翼”两种。前者宣扬无政府主义，推崇反叛英雄，例如《邦妮与克赖德》、《逍遥骑士》、《飞越疯人院》等；后者则维护秩序，尊重有产者利益，例如《出租车司机》、《教父》及其续集等。

在美学上，“新好莱坞”奉“作者主义”为主臬，提出导演是影片的作者，应该呈现其作为艺术家的个人风格。这一主张打破了旧好莱坞的“制片人中心制”，也打破了始来已久的以“明星制”为核心的森严的等级制。“这是前所未有的由导演主宰的10年。导演们作为一个群体，享用着前

(代序)

Easy Riders, Raging Bulls

所未有的权势、威望和财富。”至于艺术方面，“新好莱坞”电影在题材、类型、风格、手法上更加丰富多样化。各种传统的类型被“解构”，出现了融多种类型风格于一炉的“复合类型片”，像《邦妮与克赖德》就兼具惊险、警匪、传记、喜剧等特点。另外出现了像《逍遥骑士》那种的新型类型片——“旅游片”，即把旅行作为一种生活状态来描写；《出租车司机》则被宝琳·凯尔称之为“马路西部片”，即把西部片里常见的孤胆英雄及其复仇行为移植到纽约的街头。渲染暴力，把暴力“美学化”，也是“新好莱坞”电影的明星特征。其内血腥暴力的镜头特别多，且颇具匠心地拍摄。例如《邦妮与克赖德》片尾，警察用机关枪把这对雌雄大盗打得满身似蜂窝状，却运用慢动作拍摄，犹如“死亡芭蕾舞”，这一手法已成为经典，被后来许多导演仿效。《出租车司机》则运用了大量的红色色调来描绘暴力场面，给观众强烈的视觉冲击。还有叙事“复式化”，打破传统的叙事法则，不以大团圆为结局。这在罗伯特·奥特曼的影片里最为明显：人物与枝节繁多，互相交叉地进行，在时空上跳跃。这种“互文本”和“跨文本”手法已被当代电影广泛运用。

“新好莱坞”在体制内对“老好莱坞”给予了巨大冲击，让独立电影制作者闯进了大片厂的门，他们拍摄的影片在美国和全球都赢得了赞许，频频获奖。尤其是《法国贩毒网》、《教父》及其续集、《飞越疯人院》等更囊括了美国主流电影奖——奥斯卡奖的多项大奖。难怪美国评论界誉称“这是美国电影百年历史上一个特殊的时段”。

历史的发展是呈“螺旋形”的，即“否定之否定”。“新好莱坞”大体上否定了“老好莱坞”，但也包容了后者。不过其本身“虽然保留了一些伟大导演和辉煌里程碑，但如同60年代的政治革命，最终失败了”。“我们搞砸了！”至80年代，“新好莱坞”没有问世过一部经典之作。许多闯将如弗里德金、波奇丹诺维奇等都下坡路，只有斯科西斯、奥特曼、卢卡斯和斯皮尔伯格四人得以卷土重来。霍珀销声匿迹了20年，德尼罗和尼科尔森在80年代均不顺遂。如今，以“十大公司”为代表的好莱坞虽然否定了“新好莱坞”的一些做法，但后者带出的独立电影如火如荼，已与主流电影并

驾齐驱；文艺片的数量和质量不断上升，连获奥斯卡奖；斯皮尔伯格、斯科西斯、奥特曼、德尼罗、尼科尔森等仍然为重量级人物。霍珀复出拍了电视剧，罗伯特·汤编导了新片。沃伦·比蒂又获第64届全球奖终身成就奖。“新好莱坞”在美学和艺术上的革新精神永世长存。

有关“新好莱坞”的论著为数不少，但首推《逍遥骑士，愤怒公牛——新好莱坞的内幕》(Easy Riders, Raging Bulls: How the Sex-Drugs-and Rock' N'Roll Generation Saved Hollywood)一书内容最丰富、论述最权威。其作者彼得·比斯金(Peter Biskind)是位知名影评人，著作颇多，为美国各大报纸和影刊撰写了大量文章。代表作还有《低俗电影》，该书堪称本书的“姊妹篇”，主要论述90年代美国独立电影。《道》之所以取现书名，实因《逍遥骑士》和《愤怒的公牛》为“新好莱坞”电影的开山之作和巅峰之作。而其许多代表人物在当时“性革命”、“反文化”等影响下都沾染上毒品，乱搞关系，迷恋摇滚乐。当然后来他们都洗心革面，从颓废中解脱出来。本书曾被评为“全美畅销书第一名”，最大的优点是资料丰富，内容翔实，作者采访了许多导演、明星、制片人、编剧、经理人、经纪人和影评人等，旁证博引。许多代表人物的精辟言论是其他相关书中少见的。全书含14章加引言，又附书中人物简介和重要导演代表作年表及大量珍贵照片，洋洋几十万字。文汇出版社这次选中并出版本书，为我国研究“新好莱坞”电影填补了空白。

严 敏

(谢辞)

Easy Riders, Raging Bulls

谢辞

好莱坞是传奇之城，生活在那里的人们以创造传奇为业。那些传奇不限于银幕上，它们也涌进了那里男男女女的日常生活，这些男女在生活中总是把自己视为电影明星。本书中关于70年代好莱坞的内容，读者或许不想了解那么多，但是我并没有以为我已经来到了“真理王国”。在那漫长又曲折的道路尽头，我再一次被一句古老的谚语深深地吸引住，“所知越多，越知自己所不知”。在好莱坞尤其如此。尽管现在很多大学图书馆的书架上大量的备忘录和合约没人问津，但是真正涉及好莱坞的文献还很少，因此要撰写关于好莱坞方面的书，主要得依靠记忆，即关于过去了二三十年的那个时代的记忆。但糟糕的是，我现在不仅对电影领域生疏，而且由于酒和药物的作用，我关于那个时期的记忆也已经模糊了。

在一个追名逐利已成为一种艺术形式的影城里，说撰写回忆录是为了个人利益，就像说太阳东升西落一样平常。此外记忆的丧失起到了保护作用，促使人们一早起来去上班，不去做那些难以说得出口而在那里又属司空见惯的行为。正如导演保罗·施拉德所说：“只要你干上电影一行，你的记忆必须要选择性，否则将是很痛苦的。”黑泽明的《罗生门》现在仍不失为一部关于电影和电影制作者的最真实的影片。

在好莱坞这个无限深广的镜子迷宫里，能够不迷失方向是非常幸运的。所以，尽管书中有大量怪诞和可怕细节描述，但我可以保证，本书仅仅触及

表面,那些难以言传的“实情”,本书避而不谈。

很多人迫切想听好莱坞这10年里的故事。正如制片人哈利·吉特斯说的那样:“我要让我的孩子们知道我所做的事。”这个10年是他们一生中的黄金时代,他们在这些年里创作出他们最优秀的作品,他们很慷慨地贡献出他们的年华和勇气。我常打电话给他们,要求作进一步的采访,他们都乐意接受。他们都知道自己的职责,我非常感激他们。

另外,我要感谢《首映》杂志现任和前任的编辑人员给予的慷慨帮助和支持。我曾在那里愉快地工作、研究和撰写这本书,特别是总编辑苏珊·林纳,她给予了我需要的自由时间;克里斯·康奈利则教我知道看《全国询问报》的重要;还有科里·布朗、南希·格里芬、辛迪·斯蒂弗斯、雷切尔·阿布拉莫维茨、特里·明斯基、德博拉·派因斯、克里斯滕·奥尼尔、布鲁斯·毕比、约翰·克拉克、马克·马尔金、西恩·史密斯以及现任编辑吉姆·梅格斯。另外,很多人帮助我做调查研究和文稿打字等工作,在他们中间,我要特别感谢约翰·豪斯利、乔希·罗滕伯格和苏珊娜·索南伯格。

迈克尔·吉尔茨审核了本书记载的事实,纳塔莉·戈尔茨坦对书中的照片做了研究,萨拉·伯什特尔、罗恩·耶克萨、约翰·理查森、霍华德·卡伦,还有苏珊·林纳阅读了书稿全文,在编辑方面给了我非常宝贵的帮助。我特别想感谢丽莎·蔡斯和苏茜·林菲尔德。乔治·霍奇曼在西蒙-舒斯特公司工作的时候提出了要出版本书,艾利斯·梅休对本书的出版给予了赞助,鲍勃·本德与他的助手约翰·李也促成了本书的问世。我的经纪人克里斯·达尔指导我纠正了撰写和编辑过程中容易出错之处。

最后,我要感谢我的妻子伊丽莎白·赫斯和我的女儿凯特,她们为我付出了坚持不懈的耐心和支持。

引言：敲天堂之门

“我的一些朋友说：‘70年代是最后一个黄金时期。’我问：‘你们怎么会这么说呢？’他们答：‘噢，你那时有奥特曼、科波拉、斯皮尔伯格、卢卡斯……你们这些伟大的导演影片一部接一部地拍呀。’”

——马丁·斯科西斯

1971年2月9日，凌晨6时1分，快车道上开始有几辆汽车行驶，车前灯在晨曦中发出黯淡的光。睡眼惺忪的头批上班族一边啜饮泡塑杯里的咖啡，一边聆听早间新闻。当天气温预报华氏71°。眼下，已进入判决期的曼森案件^①仍吸着引全洛杉矶的民众关注。突然，地面开始剧烈震动，不是前几次地震的那种摇摆式的、近乎催眠的震动，而是上下颠簸，强度更大、时间更长，更令人骇怕，人们无法往前走了。对大多数人来说，6.5级地震好像是最强的地震。

再看伯班克(洛杉矶近郊一镇)，马丁·斯科西斯猛然从床上蹦起。他几周前从纽约赶来，在华纳兄弟公司做完剪辑，刚休息。他没走出下榻

^① 这时广播里报道曼森手下的几个女孩声称曼森是因过失而误杀，他为此很痛苦。指1969年8月查理·曼森指使其“家族”男女成员杀害了大导演罗曼·波兰斯基有孕在身的妻子。两年后定案，曼森等被判处死刑。——译注

的托鲁加汽车旅馆，那旅馆位于片场的街对面。“我从床上蹿起后，两眼盯着窗外看”，他回忆道：“样样东西都在晃动，一道道闪光划破天空——那是电话线杆上的一根根电线掉落下来了。我想我必须离开。当我穿上牛仔靴，拿起钱包和房门钥匙，正准备跑出去时，地震突然停了。我去“便士铜壶”买了杯咖啡，正要喝，忽又来了强烈的余震。我赶紧跑。有个人看着我说：‘你往哪儿跑？’我说：‘我吓坏了。’”

对斯科西斯来说，那时他无处可跑。他追随自己的梦想来到了好莱坞。如果说这是一趟比他想像得更崎岖的旅程的话，他要么坚持到底，要么回纽约去干他的事业，住老公寓和吃煎饼卷。他应该永远清楚，他的志趣不在拍电影上。

这场地震中有 65 人失踪。所幸的是，本书提及的所有人物均不在其中。他们如有受伤，恐怕是自己造成的。

细述 1971 年的地震并非本书的目的，正如好莱坞一向不喜欢的那样，乃画蛇添足矣。真正的地震，亦即令整个电影业震动的文化大地震，早就开始于 10 年前了。那时，各大电影制片厂下面的地质板块已开始移动，从而动摇了冷战的种种信念，比如对苏联的普遍恐惧，对赤化的偏执狂想以及核弹的威胁存在等，结果使冻僵于 50 年代的整个新一代电影人自由解放。接踵而来的是一系列混乱的震兆——民权运动、披头士、药丸、越南战争和海洛因等，它们集合在一起，强烈震撼了大制片厂体制，同时带出了生育高潮即婴儿潮。他们对上述幻想俱混灭。

基于电影摄制既费钱又费时，好莱坞对这样的文化地震是最后才知道，最慢作出反应的。较之其他大众艺术，电影至少落后了五六年。难怪，隔了较长时间后，贝弗利山庄^①的游泳池畔才弥漫大麻味，才飘来催泪毒气，大制片厂的门前才听到怒吼的声音。直到 60 年代后期，

^① 贝弗利山庄(Beverly Hills)位于洛杉矶西北，好莱坞大明星和大片厂聚集那里。——译注

“权力归花儿”^①才出击，狠狠打击了好莱坞。正当美国在燃烧时，地狱天使们把摩托开足马力在日落大道上疾驶，姑娘们在街头无上装，和着夜总会里传出的“门”乐队的乐声跳舞，而在夜总会里，脱衣舞一场接一场演出。“这就好比大地一片火海，却同时长出沁人的郁金香”，彼得·库珀回忆说。他曾在哥伦比亚实习过，后来出任“索尼电影娱乐”公司负责人。这是一种长期派对。凡是旧的均坏，凡是新的均好。没有什么是神圣的。任何东西都供人竞购。这实际上正是美国式的文化革命。

在60年代后期和70年代初期，如果你是雄心勃勃、才华洋溢的年轻人，会觉得好莱坞胜过世界上任何地方。有关电影的任何传闻都会吸引好莱坞新移民中的精英们去报考电影院校。人人都想加入这个行当。诺曼·梅勒^②拍电影的意愿强过写小说；安迪·沃霍尔^③拍电影的意愿也强过复制坎贝尔的肥皂罐。像鲍勃·戴伦、米克·贾格，甚至披头士们等摇滚歌星都迫不及待地要从幕前走向幕后，尤其是戴伦，更想掌镜拍片。斯蒂芬·斯皮尔伯格认为：“70年代是影史上第一个解除约束的时期，年轻人被允许带着他们的全部天真、智慧和青春活力闯入电影圈。各种大胆的新思想喷泉般涌现。这就是70年代成为分水岭的原因。”

1967年，两部影片——《邦妮与克赖德》和《毕业生》令电影界震惊。此后接连问世了：《2001：太空漫游》和《怪婴记》(1968)，《非法者》、《午夜牛郎》和《逍遥骑士》(1969)，《陆军流动外科医院》和《五首小品》(1970)，《法国贩毒网》、《性欲学》、《最后一场电影》和《麦凯布与米勒夫人》

① “权力归花儿”(flower power)系美国20世纪60年代嬉皮士使用的口号，主张通过爱情和非暴力来实现社会改革。——译注

② 诺曼·梅勒(Norman Mailer 1923—)美国著名作家，以心理分析和黑色幽默见长，代表作有《美国社会神经症》、《美国梦》等。——译注

③ 安迪·沃霍尔(Andy Warhol 1929—1987)美国波普艺术的代表人物，画家兼电影人。——译注

(1971),《教父》(1972)。一个由新一代导演领导的运动在人们尚未认知之前已经出现了,当时新闻界很快将它命名为“新好莱坞”。这是前所未有的由导演主宰的十年。导演们作为一个群体,享用着前所未有的权势、威望和财富。大片厂时代的一些伟大导演,如约翰·福特、霍华德·霍克斯等,把自己视为不过是多拿酬金的雇用帮手,专门制造娱乐,叙事不需个人风格,免得与片商的商业运作发生抵触。而新好莱坞导演们则在许多方面无此困惑,他们可以承继艺术家的衣钵,在弘扬个人风格上毫不畏缩,正是这点使他们的作品不同于其他导演。

第一波浪潮由一群世纪30年后期(或更早)出生的白人导演组成。他们是彼得·鲍格丹诺维奇、弗朗西斯·科波拉、沃伦·比蒂、斯坦利·库布里克、丹尼斯·霍珀、麦克·尼科尔斯、伍迪·艾伦、鲍勃·福西、罗伯特·本顿、亚瑟·潘、约翰·卡萨维茨、艾伦·帕库拉、保罗·梅佐斯基、鲍勃·拉菲尔逊、哈尔·艾什比、威廉·弗里德金、罗伯特·奥特曼和理查德·莱斯特。第二波浪潮则由婴儿潮早期出生的、第二次世界大战期间或其后(大部分)出生的电影院校一代亦即所谓的“电影小鬼”组成。这一群体的导演包括斯科西斯、斯皮尔伯格、乔治·卢卡斯、约翰·米留斯、保罗·施莱德、布赖恩·德·帕尔玛和泰伦斯·马立克。

众所周知,上述导演们创作出的作品,除了上述的外,还有《最后的命令》、《纳什威尔》、《脸》、《香波》、《发条橘子》、《赤色分子》、《纸月亮》、《驱魔人》、《教父II》、《穷街》、《劣地》、《对话》、《出租车司机》、《愤怒公牛》、《现代启示录》、《大白鲨》、《酒厅》、《克卢特》、《性欲学》、《美国风情画》、《天堂的日子》、《蓝领》、《爵士春秋》、《安妮·霍尔》、《曼哈顿》、《魔女嘉莉》、《总统班底》、《荣归》和《星球大战》。这十年的土壤如此之肥沃,还诞生了一些颇具吸引力的副产品,它们在当时虽不叫座且美学上欠佳,但仍有出众的优点。这些影片是《稻草人》、《发薪日》、《夜盗》、《马文·加登家族之王》、《下一站》、《格林威治村》、《规定工时》、《疯狂主妇日记》、《无声的奔跑》、《坏伙伴》、《轨道》、《把戏》、《风与狮子》以及卡萨维茨的许多影片。这场革命也帮助下列英国导演和欧洲导演及其作品迅速进入好莱坞



Easy Riders, Raging Bulls

或进入大片厂的发行渠道：约翰·施莱辛格（《午夜牛郎》）、约翰·布尔曼（《拯救》）、肯·罗素（《恋爱中的女人》）和尼古拉斯·罗格（《现在别看》）；米洛什·福尔曼（《飞越疯人院》）、罗曼·波兰斯基（《怪屋记》和《唐人街》）、贝尔纳多·贝托鲁奇（《巴黎最后探戈》和《1900》）、路易·马勒（《漂亮宝贝》和《大西洋城》）、塞吉欧·莱昂尼（《好、坏、丑》和《西部往事》）。另外还有资深导演唐·西格尔、山姆·佩金珀和约翰·赫斯顿，他们摆脱了大片厂的桎梏，拍出了一些佳片，例如《肮脏的哈利》、《稻草狗》、《佩特·加莱》、《比利小子》、《想当国王的人》和《法特城》。这场革命还从西德尼·波拉克和西德尼·吕美特这些工匠式导演身上发掘出精粹，他俩分别拍摄了《他们会射杀马？》和《冲突》、《午后狗》。演员克林特·伊斯特伍德也趁机提升自己为导演这样的创作者。

当时，导演们的新权势被“作者主义”（auteurism）这样一个观念合法化了。“作者论”是法国影评人发明的，他们主张：导演对于影片的地位就如同诗人对于诗歌。美国支持“作者论”的最重要人物是安德鲁·萨里斯，他在为《乡村之声》撰文时运用了 this 术语并大加阐述，以支持当时一种崭新的观点，亦即导演乃是其作品的唯一作者，不管编剧、制片人 or 演员会给影片做出多少贡献。萨里斯把导演们按照等级排名。这一做法立即引起了充满创作热情的青年导演们的强烈反响。他们都知道约翰·福特较威廉·惠勒更出色，也知道原因何在。本顿后来回忆道：“当时读萨里斯的文章，就好比在听自由欧洲电台。”

青年导演们起用一批新生代男演员，像杰克·尼科尔森、罗伯特·德尼罗、达斯汀·霍夫曼、艾尔·帕西诺、吉恩·哈克曼、理查德·德莱弗斯、詹姆斯·凯恩、罗伯特·杜瓦尔、哈维·凯特尔和埃里奥特·古尔德。他们清除了绯闻明星的奶油味和大牌明星的金钱臭，相反地给银幕注入了焕然一新的现实感和真实感。青年导演起用的新生代女演员则有芭芭拉·斯特赖桑、简·方达、费伊·唐娜薇、吉尔·克莱伯芙、艾伦·伯斯汀、戴安·坎农、黛安·基顿。她们远离了50年代红星桃丽丝·戴的滑稽吵闹相。上述新人大多在演员讲习所接受过李·斯特

拉斯伯格^①的“方法派”演技训练,或者师从纽约其他著名教师,如史黛拉·艾德勒、桑福特·迈斯纳或尤塔·哈根。事实上,当时激活新好莱坞的大部分活力来自纽约。70年代整整十年里,纽约把好莱坞吞咽了,好莱坞被纽约化了。

迄今为止,大家已达成共识,认为不论用什么标准衡量,这是我们也许以后再也看不到的一个伟大年代。每个逝去的年代现在都被怀旧情绪戴上了光环。然而在当时,70年代的特殊意义并不明显。斯科西斯说:“那时我们就是一股脑地想拍电影,但我们也知道我们随时都会被大片厂里的那些人炒鱿鱼。”那一时期鱼目混珠,确实也有一些劣作,例如《航空港》、《海神号遇险记》、《大地震》、《火烧摩天楼》等。70年代的确是黄金时代。“在这个最后的伟大时代里”,用派拉蒙公司制作总裁彼得·巴特(他一直任此职到70年代中期)的话:“关于电影的观念被大大扩展了。”在这个最后时代,好莱坞终于拍出了一批大胆的高质量影片。它们跟迂腐的大片不同的是,由人物而非情节推动,蔑视传统的叙事规则,敢于以非大团圆为结局,打破在语言和行为上的戒律,还向严苛的技术纠正挑战。这些影片常常没有英雄,没有浪漫,而且还——用当时已渗入好莱坞的体育行话说,没有任何人来“鼓气”。文化习惯于新事物的冲击,今日的新闻便是明日的往事,很快被遗忘,至多以某种无法想像的被淡化方式再流传。70年代的电影保留着永不定型的动力;时间没有磨钝它们的锋芒,它们至今像当年上映时那样充满挑战性。试回忆《驱魔人》里女孩里根用十字架戳入两腿分叉处;《出租车司机》片尾司机一路射杀,十指指尖飞向四方。自1967年的《邦妮与克赖德》到1980年的《天空之门》,这十三年不啻是能够真正满怀激情在好莱坞拍片的最后年代,是电影人能够为自己创作的影片永远骄傲的最后年代,是整个电影界鼓励创作好作品的最后年代,也是观众能够认可的最后年代。

^① 李·斯特拉斯伯格(1901—1982)美国著名戏剧教育家兼导演、演员,有“美国斯坦尼斯拉夫斯基”之称。——译注



无与伦比的 60 年后期至 70 年代，不只是这些标志性的影片。在这一时期，电影文化空前绝后地渗透入美国的生活中去。用苏珊·桑塔格的话说：“这是 100 年电影史上一个特殊的时段，看电影，思考电影和谈论电影已成为大学生和其他年轻人的热情所在，大家钟爱的不只是演员们，还有电影本身。”那时，电影不亚于世俗宗教。

终于，新好莱坞的梦想超越了单独的影片。新好莱坞在其最雄心勃勃时，已是一种运动，它企图从商业妖魔的禁锢下解放出来，能够在艺术天堂里自由翱翔，越飞越高。70 年代的电影人希望推翻大片厂制度，或至少与其分道扬镳。他们希望电影制作民主化，由有才华和决心的人来掌管。体现该运动的是“电影制作者”，而不是“导演”或“剪辑师”或“摄影师”。他们努力要打破长期以来在技术人员中间存在的等级制度。事实上，70 年代的电影人原来都是“归化公民”，他们有的从事编剧，如施莱德；有的从事剪辑，如艾什比；有的从事表演，如比蒂；他们后来改从导演，同时也未放弃自己原先的行当。

新好莱坞几乎持续了 10 个年头。除了传世的一系列标志性影片外，它还给了我们很多教益。当今好莱坞如何经营，当今的影片除少数例外为什么都那么糟糕，为什么好莱坞现在危机不断且一直让人反感。对这些问题，新好莱坞都能给予启迪。

假如本书是在 70 年代撰写的话，一定会专写导演，那样就成了一本关于导演艺术的书了。什么 Y 导演用 Z 镜拍了 X 镜头，他之所以如此精心拍摄是为了向《公民凯恩》或《搜索者》致敬。完全从这种角度写，早已有许多精彩的专著和数不清的传记了。假如本书是在 80 年代撰写的话，基于当时片商和制片人是媒体的宠儿，一定会大谈电影商业的。但假如本书是在 90 年代撰写的话，一定会尽力关注等式的两边，即商业和艺术，或者确切说是商人和艺术家。而现在本书是写那些拍 70 年代影片的人，他们在那段过程中并没自我毁灭。本书试图阐释新好莱坞是什么原因发生的，又是什么原因结束的。

当然，新好莱坞也包容了老好莱坞。60年代中叶，与《邦妮与克赖德》和《毕业生》尚在酝酿的时候，大片厂仍然像上樨眼一样牢牢掌控那些发明电影的人。1965年，92岁高龄的阿道尔夫·祖克和年龄稍小一些的巴尔尼·巴拉班（78岁）仍在派拉蒙公司的董事会占有席位。73岁的杰克·华纳仍掌管华纳兄弟公司。63岁的达里尔·柴纳克仍坚定地指挥着20世纪福斯公司。“如果你是他们的话，你也不会放弃的”，内德·泰南如是说。他当时是米高梅公司音乐部门的一位年轻职员，后来负责环球公司的影片摄制：“要想做点什么，就去山顶乡村俱乐部坐坐，打打皮纳克尔牌。”

在大片厂辉煌时期，有一种见习制度，专让各种行业工会的子女经过训练后进入业界。50年代，大片厂生产剧日减，这些人加上从二战战场回来的老兵们是最后被雇用，而又最早被解雇的。大片厂的日常运作依然掌控在二战前一代制片人、导演、部门头头手里。他们一伙从50年代、60年代，一直掌控到70年代。新好莱坞的一位叫欧文·温克勒的制片人总喜欢讲他1966年在米高梅找第一份工作的故事。初出茅庐的温克勒十分喜欢埃尔维斯·普莱斯利主演的影片《双重麻烦》。他显然读过萨里斯的许多文章，一次他问普莱斯利以古板著称的经理人汤姆·帕克上校：“先生，请安排一下，我很想见该片的导演。”有点受窘的帕克回答：“明天上午11时，当你抵达撒尔伯格大楼时，你想见的导演就在大门口。”果真，第二天上午11时整，一辆汽车驶至，但不是豪华型的，而是“雪佛兰”。一位黑人司机驾车，他旁边正是温克勒想见的那位导演，年长绅士模样，名叫诺曼·陶洛格，在好莱坞资历甚深，以1938年与史本塞·屈赛合拍《孤儿乐园》而遐迩闻名。他费力地跨出汽车，缓慢又蹒跚地登上台阶，伸出一只布满黄褐斑的干瘪的手。温克勒受宠若惊：“陶洛格先生，非常高兴见到你。不好意思让你带着司机来。真是荣幸至极！”陶洛格答道：“我想自己开车的，可我的视力欠佳。”

“你失明？”

“不，我一只眼睛失明，另一只眼睛也快看不见了。”陶洛格拍完《双重